

# OS PRATOS DE NUREMBERGA

DA CASA-MUSEU DE  
GUERRA JUNQUEIRO



Câmara Municipal do Porto  
MCMLXV







# OS PRATOS DE NUREMBERGA

DA CASA-MUSEU DE  
GUERRA JUNQUEIRO



Câmara Municipal do Porto

MCMLXV



COMPOSTO E IMPRESSO NA EMPRESA INDUSTRIAL  
GRÁFICA DO PORTO, L.DA — EDIÇÕES «MARANUS»  
PRAÇA DA REPÚBLICA, 57   ★   TELEFONE, 2 05 04



## NOTA PRÉVIA

*Na antiga Rua de Redemoinhos, hoje Rua de D. Hugo, ergue-se bela casa senhorial setecentista (¹). Em 1940, a filha do melodioso cantor dos «Simples», Dona Maria Isabel Guerra Junqueiro de Mesquita Carvalho, adquiriu o prédio que, pouco depois, doou ao Município Portucalense, no intuito de ali ser instalado uma espécie de museu das valiosas colecções artísticas do poeta diplomata (²).*

*Aceite a doação, o solar do Doutor Domingos Barbosa passou a denominar-se oficialmente Casa-Museu de Guerra Junqueiro.*

\*

\*

\*

*Nada até hoje foi publicado no sentido de auxiliar o estudo mais pormenorizado das tão ricas espécies ali expostas. Com efeito, existe apenas o Guia do Visitante da autoria do conhecido*

---

(¹) Vid. *A Casa do Doutor Domingos Barbosa, Cónego Magistral da Sé (Um solar setecentista da Cidade do Porto)*, por J. A. Pinto Ferreira, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Vol. XXVIII, Fascs. 1-2, 1965, págs. 331 e segs.

(²) Vid. Luís de Oliveira Guimarães, *Junqueiro Diplomata*, in *Boletim cit.*º, Vol. XXVII, Fascs. 3-4, 1964, págs. 433 a 450.



*escritor Doutor António Cruz* <sup>(1)</sup>. Seis anos volvidos, o erudito investigador *Dr. A. de Magalhães Basto* escreveu o trabalho *Casa-Museu de Guerra Junqueiro* <sup>(2)</sup>. Num e noutro, salvas raras excepções, há tão sòmente a descrição genérica e de conjunto do recheio artístico da Casa-Museu.

É, pois, sensível a falta de recensões minuciosas, como prestáveis auxiliares para qualquer estudo. E, assim, desejando contribuir para o desaparecimento desta lacuna, decidiu-se dar início a uma série de publicações desse género.

Escolhemos para assunto da primeira a colecção dos Pratos de Nuremberga. Esta preferência fundamenta-se num raciocínio que, possivelmente, nem todos os leitores aceitarão, mas o valor simbólico, histórico e artístico do trabalho, que estes pratos manifestam, é tal que a justifica plenamente.

Antes de apresentar os estudos, a seguir transcritos e profusamente ilustrados, queremos deixar aqui patente a nossa gratidão aos prestimosos colaboradores *Professores Luís Reis Santos e Mário Lopes Gonçalves* e *Drs. Fernando de Castro Pires de Lima, A. de Castro Meireles e Carlos da Silva Lopes*.

J. A. Pinto Ferreira

Director da Casa-Museu de Guerra Junqueiro

---

<sup>(1)</sup> Pub. da Câmara Municipal do Porto, 1955.

<sup>(2)</sup> *Actividades Culturais da Câmara Municipal do Porto*, págs. 73 a 78, pub. da C. M. P. — 1951.



## P R E F Á C I O

Há cerca de oitenta anos, quando se realizou a Exposição Distrital de Aveiro, o insigne historiador e crítico de Arte Professor Joaquim de Vasconcelos afirmou, ocupando-se de problemas relacionados com a identificação das procedências e certos caracteres diferenciais dos chamados «Pratos de Nuremberga», que só numa exposição especial, reunindo os exemplares que possuímos, poderiam tirar-se conclusões definitivas acerca do assunto.

Passados mais de três quartos de século, só agora, graças à iniciativa da Câmara Municipal do Porto, se faz, entre nós, a primeira tentativa para iniciar o estudo metódico aconselhado pelo prestigioso mestre portuense.

Oportuna é, pois, a ideia de reunir, em volume, vários estudos tendentes a esclarecer aspectos particulares desta indústria artística, iniciada na Idade Média e desenvolvida, principalmente, em certas regiões da Flandres e da Alemanha.

Acerca dos produtos de cobre e de latão denominados genèricamente «*dinanderie*», que o nosso país importou, em grande parte, no século XVI, é muito reduzida a bibliografia nacional.

Além de breves referências, entre as quais se destacam as de Joaquim de Vasconcelos, no álbum da referida Exposição Distrital de Aveiro de 1882, avulta, apenas, um pormenorizado artigo do saudoso arqueólogo Dr. Pedro Vitorino, publicado na *Revista de Guimarães*, em 1936.

Mas a quantidade apreciável das curiosas peças deste



género existentes no País e o aprego em que são tidas; a curiosidade que despertam, como é natural, tanto no ponto de vista da sua história como no dos processos técnicos nelas empregados, e seus caracteres estilísticos justificam plenamente o interesse com que o Dr. Pinto Ferreira e os seus muito ilustres colaboradores se consagraram, com louvável dedicação, a estes estudos que fornecem, quanto ao significado e à simbólica dos motivos ornamentais, valiosos subsídios para futuros trabalhos da especialidade.

\*

Os utensílios de cobre batido, latão e bronze, agrupados sob a denominação genérica de «*dinanderie*» fabricaram-se na Idade Média e no século XVI em Dinant-sur-Meuse e noutras terras neerlandezas: Huy, Liège, Bouvignes, Mons, Louvain, Tournai, Middelburg, Bruges, Gand, Malines, Ath, Bruxelles e Anvers.

Os principais centros de produção, fora da Flandres e dos Países Baixos setentrionais, foram: na Alemanha Nuremberg, Augsburg, Brunswick, Erfürt, Leipzig e Magdeburg; na França Aix-la-Chapelle, Lion e Paris; e na Itália Milão.

Supõe-se que foi em Huy, cidade próxima de Liège que se produziram os primeiros utensílios de cobre, deste género.

Ainda hoje não é possível determinar, com rigor, quando se fundou a corporação dos «*batteurs de cuivre*». Provavelmente no século de duzentos em que, devido ao volume das exportações, tomou grande incremento e desempenhou papel muito importante na economia de Dinant.

O mais antigo documento conhecido, relativo a este ofício, que substituiu a primitiva carta de privilégios, é o regulamento corporativo de Henri de Gueldre, príncipe eleito de Liège, datada de 14 de Dezembro de 1255.

A referida carta foi entregue, em 1408, depois da Batalha de Othée, a João da Baviera que, três anos depois, quando visitou Dinant deu aos latoeiros de martelo uma carta esta-



belecendo várias normas para a eleição dos membros e directores da colectividade.

Os membros da corporação que deviam ser vinte homens bons, (não aparentados até ao quarto grau), escolhiam quatro mestres do ofício — «*mayeurs*». Estes, depois de jurarem perante o «*maire*» e os almotaceis de Dinant, elegiam seis mestres que, juntamente com seis almotaceis, nomeados pelos da mesma profissão, formavam o corpo dos Doze, ao qual competia a direcção da corporação. Não podiam afastar-se das prescrições da carta nem fazer o quer que fosse para a modificar, e renunciavam formalmente a qualquer outro regulamento ou privilégio.

Em 1466, o saque de Dinant fez com que se extinguisse, na Cidade, a actividade próspera dos «*batteurs de cuivre*» que emigraram para outras terras.

Pouco depois, Filipe o Bom, publicou os estatutos dos «*batteurs*» de Namur, semelhantes aos de Dinant. Mas a forma destes era tal que os latoeiros de Auvergne e da Normandia se denominaram «*dinandiers de Dinant*».

Informa Gérard que houve «uma certa emulação entre os latoeiros de martelo de Bouvignes e os de Dinant». Segundo um decreto do Conde de Namur, Guilherme I — informa ainda o autor da excelente monografia de Dinant — os de Bouvignes dividiam-se em três grupos: os «*hialmeliers*», que faziam caldeiras e arreios; os «*failiers*», executantes de sertãs e frigideiras; e os «*faiseurs de baschiens*» (1375). Os trabalhos deles eram diferentes dos de Dinant, porque Filipe, o Bom, quando autorizou o estabelecimento do ofício em Namur, depois do saque de 1466, disse claramente:

«*attendu que... les ouvraiges de batrye que l'on faisait et ouvrait audit lieu de Dynant estoient autres et d'autre façon que ceuls que l'on fait et oeuvre en nostre ville de Bouvignes*».

A história desta indústria artística, em várias terras da



Flandres e dos Países Baixos do Norte, da Alemanha e da França, na segunda metade do século XV e no decorrer da centúria seguinte, é muito agitada.

\*

A variadíssima produção que se denominou «*dinanderie*» constava de peças utilitárias e alfaia para uso das igrejas.

As primeiras eram, em grande parte, destinadas ao serviço de cozinha: caldeiras, marmitas, panelas, potes, boiões, bilhas, púcaros, pás, gamelas, bacias, tachos, tijelas, sertãs, frigideiras, etc., além das de uso comum: esquentadores, esfriadores, brazeiras, espevitadores, cães de chaminé, almofarizes, chaleiras, castiçais, picheis, jarros, gomis, canecas, pratos, açafates, gaiolas, etc., etc.; as segundas, para as igrejas: galhetas, cálices, custódias, turíbulo, relicários, cofres de relíquias, lanternas, lustres, «*appliques*» e reflectores, placas funerárias, baixo-relevos, estatuetas, etc., etc.

As peças de torêutica, anteriores ao século XVII, que mais celebrizaram a «*dinanderie*» medieval e quinhentista, foram, porém, as de maiores dimensões, executadas segundo normas fixadas em contratos especiais e ornamentadas com esculturas e relevos: castiçais e candelabros, estantes de coro e pias baptismais de que as igrejas de São Bartolomeu de Liège e de Nossa Senhora de Tongres possuem os exemplares mais notáveis.

Entre as peças deste género, de elevado valor artístico, destacam-se: do século XII, as pias baptismais de São Bartolomeu de Liège (1113), atribuída a Renier de Huy, e de São Germano de Tirmont (1140), o turíbulo de Lille, também atribuído a Renier de Huy, e o portentoso relicário de St. Servais de Maestricht; do século XIII: o cofre de relíquias de Santa Isabel de Marburg, o vaso de água-benta da Igreja de São Tiago de Aix-la-Chapelle e o pé fundido e cinzelado, que suporta a cruz chamada bizantina, do Tesouro de Namur; o século XIV: os castiçais de Nossa Senhora de Tongres



(1370), de Izier, e das Carmelitas de Bruges, as estantes de coro (com águias ou pelicanos) de Nossa Senhora de Tongres (1372), de São Nicolau de Tournai (1393), de Nossa Senhora de Paris e de Rouen e o lustre gótico do Museu Suermant de Aix-la-Chapelle; do século XV: as estantes de coro (com águias, pelicanos ou grifo) de St. Piat de Tournai (1403), de São Tiago de Tournai (1411), de Chièvres (1434), de São Germano de Tirlemont (1492), de Andenne, Avelighen, Flobecq, Freeren, St. Baron de Haarlem, Honfleur, Hougærde, São João de Tournai, Córdoba, Messina, Norwick, e Santo Estêvão de Veneza, a placa funerária do Abade Heribert von Lutsdorf (+1481) e os castiçais de Antoing, «Petit Béguinage» de Bruges, Gaurain Ramerroux, São João Evangelista de Namur, St. Ghislain, St. Leonard Léau, São Remígio, St. Troud e de Génova; finalmente, do século XVI: as pias baptismas de Sichein (1538), «Groot Kerk» de Breda (1540), Dixmude, São Martinho de Ypres e Zutphen e o castiçal de Nossa Senhora de Dinant.

Dos mais famosos artistas e mestres do ofício, além de Renier de Huy, que ainda vivia em 1116, ficaram memoráveis os nomes de Jean Josès de Dinant (séc. XIV), Guillaume Le Fvre, de Tournai (séc. XV), Nicolas Josès, que trabalhou na corte de Borgonha, para Filipe o Ousado (sécs. XIV-XV); e ainda o de Jacques de Germes, autor dos monumentos de Louis de Mâle e de sua mulher.

\*

Entre os utensílios metálicos da Europa setentrional, a que me referi, figuram os chamados «Pratos de Nuremberga» de latão batido e repuxado, processo este que foi empregado a partir do século XVI.

Na opulenta Antuérpia de Quinhentos a «*dinanderie*» tradicional encontrou um grande e rendoso mercado. E foi, provavelmente, do progressivo centro comercial e do próspero porto do Escalda, intimamente relacionados com a economia



portuguesa de então, que se exportou para cá a maioria dos apreciados pratos ainda hoje existentes no nosso país.

Joaquim de Vasconcelos admitiu a hipótese de terem sido executadas em Portugal imitações rigorosas de modelos flamengos e alemães.

Ainda não é possível afirmar se houve ou não semelhante indústria entre nós.

Aos Drs. Virgílio Correia e Franz-Paul Langhans se deve a publicação dos regimentos quinhentistas das corporações portuguesas dos ofícios mecânicos e, em particular, dos latoeiros, datados de 1539 e da segunda metade do século XVI.

Nesses documentos há disposições especiais acerca dos latoeiros de martelo e de folha amarela; mas nada esclarece este aspecto da história da torêutica portuguesa.

O problema não será todavia insolúvel, se aos pratos de tipo «Nuremberg» foi aplicado preceito idêntico ao estabelecido para as peças de obra grossa, cujo regimento de 1572 estipula que os respectivos latoeiros *«tanto que as acabarem as leuem aos juizes do officio os quaes cõ hua marca das insignias da cidade ã em seu poder terão marcarão as ditas peças achando que são boas e como deuem»*.

\*

Possui o património artístico da Nação pequenas mas valiosas peças cúpricas de procedência desconhecida: báculos medievais; cruzes processionais e outras dos séculos X e XI, as de estilo barroco seiscentistas e setecentista; galhetas; turíbulos e varetas do século XVI; cálices e relicários, caldeiras, colheres e brazeiras de várias épocas, etc.; mas, também, outras de grandes dimensões, semelhantes na sua maior parte, se não todas e provenientes, como é de crer, da Flandres.

Distinguem-se, entre estas: a placa tumular de D. Frei Estêvão Pimentel, (falecido em 1374) na igreja de Leça do Bailio; o bellissimo túmulo do Infante D. Afonso, filho d'El-Rei Dom João I, peça magnífica encomendada em Bruxelas, na



primeira metade do século XV por Dona Isabel, Duquesa de Borgonha; as lâminas sepulcrais de Rui de Sousa e Branca de Vilhena, do fim do século XV, de Rui Paes, mulher e herdeiros, todos na Igreja dos Loyos, em Évora; do mercador João Correia, falecido em 1537, na Igreja paroquial de Penafiel; as recortadas sobre pedra, do flamengo João Esmeraldo e de sua mulher, na Sé do Funchal; a estante pelicano de Viseu, possivelmente do século XVI, etc.

Além das mencionadas campas sepulcrais de bronze, existiram em Portugal outras semelhantes dos séculos XIII, XIV e XV, que desapareceram.

Não repugna, pois, admitir que os interessantes «Pratos de Nuremberga», de que o nosso país conserva dezenas de exemplares, também tenham sido executados em oficinas neerlandezas.

\*

Afigura-se-me que os trabalhos a empreender para se conhecerem e apreciarem melhor os belos «Pratos de Nuremberga» deverão ter, como principais objectivos: fixar, com relativo rigor, as localidades e as épocas em que tais peças foram manufacturadas; identificar as respectivas oficinas, os artistas e os artífices que as conceberam e realizaram; determinar exactamente os processos empregados; elaborar um registo das várias ligas metálicas utilizadas; organizar um catálogo metódico dos perfis com respectivos diâmetros, dimensões das concavidades e das bordas; agrupar o repertório dos temas decorativos da parte central e das legendas com provérbios e sentenças que a circundam; estabelecer os autênticos significados e as procedências dos mesmos; enfim classificar os modelos originais, bem como as cópias e as variantes mais tardias.

A ornamentação dos exemplares existentes em Portugal varia nos motivos centrais, sendo geralmente constituída por assuntos religiosos, profanos ou simbólicos.

Dos religiosos são mais frequentes os temas seguintes: do Velho Testamento *Adão e Eva*; do Novo Testamento



*A Virgem Maria sobre um crescente, e Anunciação; do Agiológio São Cristóvão, São Jorge e São Sebastião; de figuração vária; Terra da Promissão, Agnus Dei, Anjos, etc., etc.*

Entre os profanos e simbólicos a temática é de inspiração humana, animal, vegetal ou heráldica.

Para atingir os objectivos a que me referi, a colectânea publicada neste livro constitui o primeiro núcleo de estudos feitos entre nós, objectiva e metòdicamente, consagrados, em grande parte, aos aspectos decorativos.

A louvável iniciativa da Câmara Municipal do Porto, e a feliz realização do Dr. Pinto Ferreira impõem-se, quanto a mim, não só pela competência e prestígio dos seus colaboradores, mas pelos novos subsídios que fornece e pelos problemas que suscita, como ponto de partida para futuros trabalhos da especialidade; sendo no género, o mais importante instrumento da bibliografia nacional, a que todos os que venham a ocupar-se do assunto, hão-de necessàriamente recorrer.

*Luís Reis Santos*

Prof. da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



## TEMA PERMANENTE

### O RELIGIOSO

A verdadeira obra de Arte não é um puro divertimento, uma simples manifestação do *homo ludens*.

Sem dúvida, ela é uma linguagem espontânea e livre, mas deverá sempre aparecer como expressão da totalidade.

Arte pela Arte?

— A Arte só se revela verdadeiramente fecunda quando se exerce em superior dependência. Concordamos que ela não tem função didáctica. Mas, se é desinteressada, deverá sempre significar algo que a transcende.

A Arte é, no fundo, uma expressão do instinto religioso do homem, mesmo quando perde, manifestamente, o sentido do sagrado. Matisse confessou um dia a Picasso: «*Au fond, il ne faut plus que nous fassions les malins: ce que nous cherchons tous à retrouver en Art, c'est le climat de notre première communion...*», Sim, poderíamos incluir toda a verdadeira obra de Arte (não especificamente religiosa) no canto do *Benedicite*...

Quando Dürer fixou com respeito e verdade um pedacinho da criação — um singelo ramo de violetas — não traduziu ele melhor o sagrado que uma mesquinha imagem de «piedade»?

Disseram os gregos que a Arte é *Katharsis*, libertação, na alegria, das tensões e vivências espirituais do homem.

O Cristianismo aceita, sem dificuldade, esta noção clássica e poderia ajuntar que a Arte corresponde à humana ten-



dência de recriação — uma alusão ao porvir definitivo, ao «novo céu e nova terra» de que fala o Apocalipse. A Arte aparece-nos assim com dimensão escatológica e, por isso, essencialmente religiosa <sup>(1)</sup>.

No plano da evolução histórica, verificámos mesmo que a Arte, ao princípio, começou por ser exclusivamente mágica, para atingir depois a sua expressão mais sublime no domínio propriamente religioso. A curva descendente deu-se no sentido da que poderíamos chamar Arte cívica. Em nome dum pseudo-humanismo há uma fatal renúncia a procurar — através das formas materiais — a raiz invisível das coisas.

A Arte das cavernas evocava realidades transcendentas, confusamente pressentidas, e exconjurava forças hostis. Mas a Arte das grandes civilizações do Médio e Extremo-Oriente iria depois buscar à Religião a inspiração de algumas das supremas criações do espírito humano.

Com o Cristianismo abre-se um novo ciclo. É todo um recomeçar sobre os escombros das civilizações clássicas. E, mais que nunca, a Arte se refez sob a inspiração do *Logos* — a Palavra substancial «imagem do Deus invisível» que encarnou na História, para lhe dar, definitivamente, um sentido metafísico.

Logo no início do Cristianismo, encontramos uma simbologia nobre e simples — hermética aos olhos profanos dos zeladores do politeísmo oficial.

Utilizada como instrumento catequético, esta simbologia é, naturalmente, modesta, pois uma religião de catacumbas e de *ghetto* não se poderia dar ao luxo de grandes ostentações iconográficas.

Mas cedo — a partir do período constantiniano — o Cristianismo deu origem a uma arte triunfal e a uma simbologia mais complexa, mais abstracta, menos ingenuamente realista, a qual, do período bizantino ao cume da Idade Média, nos

---

(1) Cf. *La esencia de la obra de Arte*, de Romano Guardini, trad. espanhola nas ed. Guadarrama, Madrid, pág. 70.



legará imagens que são das mais sublimes de toda a História da Arte. Não cremos que, depois dos gregos, alguém tenha superado os humildes e anónimos artífices dos «milagres» de Ravena e de Chartres... Um Cristo *Pantocrator* ou um *Beau Dieu* d'Amiens não serão expressões acabadas duma sociedade equilibrada, segura de si mesma, porque fiel a um ideal transcendente?

Mas, na época moderna, à procura da «forma do Espírito» sucede a procura do «espírito da forma» e assim vemos a Arte descer das alturas do símbolo, até à humanística fábula ou alegoria <sup>(1)</sup>.

Esta, amável tradução duma ideia, não destituída de interesse, tende a fixar-se no exterior das coisas, no carnal, no palpável.

Testemunha eloquente duma decadência, duma recusa do homem a ultrapassar-se. Perdido o são idealismo dos séculos precedentes, os temas de Arte ficaram, na verdade, empobrecidos, apesar da imensa *Iconografia* dum César Ripa que, depois da Bíblia, foi talvez o maior breviário de artistas.

Esta passagem da Arte do plano transcendente ao humano, do religioso ao profano, não se deu bruscamente. O próprio Concílio de Trento disciplinou, com acerto, uma iconografia religiosa que, com o tempo, se tornara demasiado exuberante<sup>(2)</sup>. E, apesar duma manifesta decadência, o sentimento do sagrado não se revela ainda, poderosamente, num Rembrandt, em certos Rubens, nessa mística escola espanhola quase contemporânea e expressão plástica da alma de Teresa de Ávila e de João da Cruz?

Na época galante, a própria arte cristã não resistiu à tentação da frivolidade. Depois, na época burguesa (não muito distante e ainda sobrevivente) — época de conformismo moral

---

(1) Cf. *Le Symbolisme dans l'Art religieux*, de René Gilles, Paris, pág. 173.

(2) Cf. Emile Mâle, *L'Art religieux après le concile de Trente*.



e religioso — a arte sacra, como aliás a profana, contentou-se, lógicamente, com piedosos *pastiches*.

Mas, nesta época da *Guernica* de Picasso, não aparecem as máscaras abissais dum Rouault, a claridade pascal dum Matisse, a exprimir um misto de angústia e de esperança no Senhor que há-de vir a julgar os vivos e os mortos?

Hoje, como sempre, a redenção da Arte só é realizável através dum regresso às suas fontes mais puras.

\*

Mas é tempo de abordar pròpriamente o assunto que sugeriu esta nota introdutória — a iconografia religiosa duma colecção de Pratos de Nuremberga.

São produtos modestos mas expressivos duma arte industrial que, tendo florescido na Idade Média, muito se haveria de desenvolver nos alvares da Idade Moderna.

O Renascimento italiano, ao contrário do germânico, não teve grande predilecção pelo cobre ou pelo latão repuxado, à excepção de Veneza, onde, por influência oriental, não faltavam os *peltri* ou latoeiros.

Na Idade Média, a terra de eleição dos repuxadores começou por ser a região mosana — Dinant sobretudo. O cobre sueco, descendo o Reno e o Mosa, ali se misturava com a calamina local para obter o *cuiivre jaune*, ou latão.

Mais tarde, os *battoirs* de *dinanderies* fixar-se-iam, de preferência, em Aix-la-Chapelle. Depois, Augsburg, Innsbruck, Nuremberga tornar-se-iam igualmente centros importantes da arte de bater metais <sup>(1)</sup>.

Os chamados Pratos de Nuremberga revelam, como tantos outros produtos de arte, expressões duma época inovadora,

---

<sup>(1)</sup> Cf. Prof. Georg Lehnert, *Las Artes industriales*, trad. espanhola, col. *Arbor*, vol. II, cap. VIII.



em muitos aspectos, mas ainda perfeitamente integrada numa forte tradição religiosa.

Pelo que atrás ficou dito, é antes do século XVI que devemos procurar a verdadeira tradição da iconografia cristã. Dupla tradição, aliás, pois desde as origens do Cristianismo duas tendências se manifestaram.

Umas vezes, as personagens e as cenas têm um valor puramente simbólico e destinam-se a realçar a verdade dum dogma ou dum preceito moral; outras vezes é a História Sagrada, na sua realidade palpável, com o seu pitoresco e o seu dramatismo, que é reconstituída. Esta dupla tendência encontramos-a ainda na Renascença e para além dela.

Assim, a presente colecção exprime estes dois tipos iconográficos.

Nos números 382 e 383 aparece o *Agnus Dei* — um dos temas clássicos da iconografia cristã dos primeiros séculos, sem dúvida sugerido pelo profeta Isaías. Nessa época, seria demasiado chocante representar ao vivo Cristo na Cruz, que era suplício infamante para a mentalidade greco-latina. Assim, a Cruz com o divino Crucificado só aparecerá no século XI, embora já anteriormente se tenha ajuntado ao cordeiro uma cruz hasteada.

Ao princípio, o cordeiro era apresentado com os atributos do Bom Pastor ou então aparecia colocado no alto duma colina, da qual brotavam duas ou mais torrentes. A partir do século X, aparece um pequeno estandarte chamado «cruz da Ressurreição» e, por vezes, um cálice que recolhe o Precioso Sangue.

Este símbolo do cordeiro encontramos-lo, com frequência, através de toda a história da arte cristã, desde as catacumbas — passando pelo admirável baixo-relevo da antiga abóbada de Cluny (séc. XII) e pelo sublime *Agneau Mystique* de Van Eyck — até à bela medalha comemorativa do Congresso Eucarístico Internacional de Munique (1960).

O número 415 apresenta outros símbolos não menos clás-



sicos. O monograma da Virgem, baseado na saudação angélica *Ave Maria*, está assente numa «cruz de Santo André», em forma de X, (o prato era do uso duma *Confraternita di S. Andrea Apostolo*). A coroa, na parte superior, e o crescente, na inferior, sugerem atributos da Virgem — a sua Coroação e Conceição Imaculada — e constituem símbolos tradicionais inspirados na Sagrada Escritura ou em escritos apócrifos.

Os números 364 a 369 apresentam elementos iconográficos doutro tipo (reconstituição duma cena histórica) e o seu estilo pela composição e tratamento das roupagens, sugere-nos a pintura sua contemporânea.

A Anunciação é um tema que tem inspirado constantemente os artistas, sem dúvida pela sua importância dogmática, pela sua frescura, pelo quadro simétrico da cena. Aparece já no século II, no cemitério de Priscilla. A partir da Idade Média, os artistas, abandonando certas particularidades sugeridas pelos escritos apócrifos, cingem-se ao Evangelho e assim nos representam, simplesmente, o anjo Gabriel em atitude de saudação, diante da Virgem ajoelhada num genuflexório. Ajunta-se-lhes um vaso florido e, por vezes, uma pomba, símbolo do Espírito Santo.

Como é sabido, na história da arte cristã, a variedade das *Anunciações* é imensa, desde a inesperada e original composição de Giotto, na capela da Arena de Pádua, desde o despojamento místico de Fra Angelico ao realismo dos flamengos e ao *décor* rutilante dum Ghirlandajo <sup>(1)</sup>.

Os números 370 a 376 representam Adão e Eva no paraíso. É um tema bíblico utilizado, com frequência, desde a antiguidade cristã. Na Idade Média, ele aparece-nos, em plano secundário e com sentido puramente religioso, nos pórticos das catedrais e nas *predelas* dos quadros.

Com o advento do Humanismo, este tema deveria assumir,

---

<sup>(1)</sup> Cf. *Nossa Senhora na Arte*, de Bernardo Xavier Coutinho, Porto, 1960.



a par dos mitológicos, um lugar de relevo. Para os humanistas, a dignidade humana — sua extrema preocupação — estava intimamente ligada à criação de Adão e à interpretação platónica do Génesis. Pense-se na famosa *Oratio de dignitate hominis* em que Pico de Mirândola faz dizer ao Criador: «Todas as outras criaturas são limitadas pela própria natureza. Só tu não és limitado por barreiras estreitas. Eu coloquei-te no centro do mundo...» (1).

Este antropocentrismo humanístico influenciou profundamente a Arte e daí nasceu o gosto pelo retrato individual e pela figura nua.

Adão e Eva passaram a ser para os artistas o homem e a mulher-tipo e inspiraram obras monumentais onde, a par duma minuciosa observação da natureza, se exerceram as novas teorias sobre as proporções do corpo humano. Este novo sentido do tema bíblico vemo-lo, por exemplo, em algumas obras de Lucas Cranach, de Dürer e de muitos artistas italianos.

Os números 377 a 379 representam Josué e Caleb com o cacho de uvas — outro tema bíblico do Antigo Testamento. Segundo o livro do Êxodo, Moisés, conduzindo o povo hebreu para a terra prometida, enviou à frente doze exploradores, dois dos quais voltaram da opulenta Canaan trazendo cachos de uvas pendurados numa vara.

Os artistas medievais, fazendo a concordância dos dois Testamentos, utilizaram este tema (nomeadamente nos vitrais) em sentido simbólico. As uvas suspensas eram símbolo de Cristo, suspenso da Cruz, vinha mística cujo Sangue lavou os pecados do mundo e é a seiva das almas.

Na época moderna — época que tanto apreciava os *triunfos* e os *carros do paraíso* — os artistas não pretenderam,

---

(1) Cf. catálogo da exposição *L'Europe Humaniste*, Bruxelas, 1955, artigo de E. K. Waterhouse, *La dignité de l'homme*, pág. 32.



certamente, exprimir aquele carácter simbólico, mas antes sugerir a abundância, o exotismo, a aventura.

O número 380 representa S. Jorge, a cavalo, combatendo com a espada um dragão.

No número 381 aparece ainda uma donzela. São temas tradicionais desde a Idade Média.

O culto de S. Jorge, famoso mártir oriental, foi introduzido no Ocidente no primeiro período bizantino. É um dos chamados *Catorze Santos Patronos*, célebres pela eficácia da sua intercessão. O seu culto foi particularmente intenso na Idade Média e, em certas regiões, como a Inglaterra e Portugal, deu origem a costumes e festas populares que ainda hoje sobrevivem.

A lenda envolveu completamente este *megalomártir* que teria nascido na Capadócia e teria sido decapitado no tempo de Diocleciano, na Palestina, por ter rasgado os éditos de perseguição contra os cristãos.

Foi S. Jorge venerado no Oriente como defensor armado da Igreja e deu o nome a uma imensa região — a Geórgia. Quando Belisário restaurou no século VI as muralhas de Roma colocou na porta de S. Sebastião uma epígrafe em que se implora a intercessão de S. Jorge para a defesa da cidade. Mas o grande centro do culto deste Santo foi a *Basilica Sancti Georgii in Velabro*, construída, em Roma, por volta do século X <sup>(1)</sup>.

Nos mosaicos de Ravena, S. Jorge é representado a combater o dragão, símbolo da idolatria. Ora, a partir desta imagem, a Idade Média haveria de tecer a famosa lenda do Santo que livrou a sua província natal dum monstro terrível, ao qual se tinha de oferecer, com regularidade, um jovem ou uma donzela.

Este novo elemento iconográfico aparece já repre-

---

(1) Cf. *Liber Sacramentorum*, (estudo histórico-litúrgico sobre o Missal Romano) de A. I. Schuster, O. S. B., Barcelona, vol. VII, pág. 133.



sentado, por exemplo, num vitral de Chartres e num baixo-relevo da Catedral de Lião <sup>(1)</sup>. Tornar-se-ia habitual nas posteriores representações do Santo, apesar da campanha erudita dum Molano contra as «histórias» inventariadas na famosa *Legenda Aurea* de Jacopo da Voragine <sup>(2)</sup>.

*R. A. de Castro Meireles*

Prof. do Seminário Maior do Porto

---

<sup>(1)</sup> Cf. *L'Iconographie chrétienne*, de Marcel Pacaut, P. U. F., pág. 107.

<sup>(2)</sup> Cf. *Iconografia de los Santos*, de J. F. Roig, Barcelona, pág. 151.





No centro, a Anunciação; legenda em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 40,5 cm)

N.º 364 do Inv.





Ao centro, a Anunciação.  
(Diâmetro 37 cm)

N.º 365 do Inv.





Ao centro a Anunciação rodeada por uma legenda.  
(Diâmetro 37 cm)

N.º 366 do Inv.





Ao centro, a Anunciação rodeada por uma legenda.  
(Diâmetro 36 cm)

N.º 367 do Inv.





Ao centro, a Anunciação; legenda em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro: 37 cm)

N.º 368 do Inv.





Ao centro, a Anunciação; legenda em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 40,5 cm)

N.º 369 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 39,5 cm)

N.º 370 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 40 cm)

N.º 371 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 42 cm)

N.º 372 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.

(Diâmetro 37 cm)

N.º 373 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 36 cm)

N.º 374 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 40 cm)

N.º 375 do Inv.





Ao centro, Adão e Eva no Paraíso; legenda a rodear.  
(Diâmetro 41 cm)

N.º 376 do Inv.





Ao centro, Josué e Caleb com o cacho de uvas.  
(Diâmetro 28 cm.)

N.º 377 do Inv.





Ao centro, Josué e Caleb com o cacho de uvas.  
(Diâmetro 25,5 cm)

N.º 378 do Inv.





Ao centro, Josué e Caleb com o cacho de uvas; legenda a rodear em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 43,5 cm)

N.º 379 do Inv.





Ao centro, S. Jorge e o dragão; legenda a rodear.  
(Diâmetro 37 cm)

N.º 380 do Inv.





Ao centro, S. Jorge, o dragão e a donzela; legenda a rodear.  
(Diâmetro 38,5 cm)

N.º 381 do Inv.





Ao centro, Cordeiro Pascal com a cabeça para a direita.  
(Diâmetro 31 cm)

N.º 382 do Inv.





Ao centro, Cordeiro Pascal com a cabeça para a esquerda; legenda a rodear.  
(Diâmetro 39 cm)

N.º 383 do Inv.





Ao centro, o monograma A. M. assente numa cruz de S.<sup>to</sup> André; por baixo o crescente e por cima a coroa. Em volta, legenda.

(Diâmetro 39 cm)

N.º 415 do Inv.



## A SEREIA NA ARTE

### INSPIRAÇÃO MITOLÓGICA

A sereia tem sido, desde sempre, um motivo de arte. Assim a vamos encontrar na antiguidade, na Idade Média e no nosso tempo.

Isto quer dizer que o mito da sereia inspirou os artistas desde as eras mais remotas. Idealizavam-na segundo a sua fértil imaginação. Esse poder criador permitiu que fossem legadas à humanidade algumas obras primas.

A imaginação do artista gizou sereias desde as formas mais simples às mais complexas, o que deu em resultado uma certa confusão, confusão essa, que aliás já tem sido muito discutida pelos cientistas, tal como diz Georges Kastner: «os mais célebres arqueólogos não estão de acordo sobre qual teria sido inicialmente a forma atribuída às sereias. Muitos dizem que Homero viu-as sob o aspecto de lindas raparigas, dotadas de todo o encanto do seu sexo e não oferece dúvida, que os artistas foram durante largo tempo fiéis intérpretes da tradição homérica».

Temos de concordar que na expressão plástica das sereias, muitas vezes, surgem graves dificuldades de embaraçosa solução.

Em diversos monumentos de eras remotas, as sereias aparecem, ora como mulheres com pernas revestidas de penas e cauda de ave, ora como aves com cabeça de mulher.

Passam os séculos e, em plena Idade Média, a sereia



abandona a forma clássica e surge com busto de mulher e cauda de peixe.

Na verdade, a sereia propriamente dita foi **mulher-ave**, tal como demonstra Gerhard ao afirmar que nos monumentos mais antigos elas estão representadas sob a forma de aves com cabeça de mulher, enquanto que nos monumentos mais recentes, isto é, duma antiguidade menos recuada, apresentam-se sob o aspecto de donzelas, aladas ou sem asas, vestidas ou nuas, com as pernas recobertas de penas e com pés de ave.

Sem pretender envolver-me em controvérsias, tenho para mim como certo que as sereias deverão ser representadas por imagens plenas de beleza, porque se assim não for poderão ser tudo o que quizerem, menos sereias.

A fada marinha, na expressão feliz de Gil Vicente, foi e será sempre motivo de tragédia. Só a beleza intensa pode solicitar o homem para os mais dramáticos desígnios.

A fealdade afasta, a beleza aproxima e excita. Só assim se pode compreender e explicar a razão porque o homem se suicida sem ter forças para reagir contra a desgraça que o atinge. Deixa-se conduzir para a morte, sem remissão, pelo beijo fatal e pelo abraço cheio de voluptuosidade, prenúncio inevitável de catástrofe.

Podem discutir os sábios na sua frieza de investigadores, mas os poetas, também sábios à sua maneira, falam da magia das sereias como figuras de encanto e de encantar, mesmo que por trás da sua máscara aliciante e sugestiva se encontre o poder diabólico das forças do mal.

Aliás é já da sabedoria dos povos que, «quem vê caras não vê corações». Voltamos a dizer que inúmeras obras de arte nos mostram as sereias, quer sob a forma clássica quer sob a forma estilizada, mas sempre sem falsear os elementos fundamentais da tradição.

Em Portugal, também as podemos ver, não só nos museus e monumentos, como até servindo de ornamento às fontes dos jardins ou a decorar portais de casas solarengas, como na Casa das Sereias, do Porto.



Seria um nunca acabar se pretendessemos referir á infinita série de composições artísticas onde a sereia surge como motivo principal ou secundário.

Apenas pretendemos chamar a atenção para algumas onde aparece Ulisses, porque foi ele quem, segundo a lenda, descobriu Lisboa.

Numa das célebres pinturas de Pompeia pode ver-se Ulisses amarrado fortemente ao mastro do navio, tendo junto de si os seus companheiros. O barco passa por entre os rochedos das Sereias e estas lá nos aparecem, em número de três com a configuração de aves, com pés de galinha e cauda, asas e braços humanos. Uma delas toca lira, outra flauta e a última canta voltada para Ulisses. Enxergam-se ainda ossadas humanas. Ao fundo está uma ilha rochosa, cuja forma lembra a ilha de Capri, e nela se ergue uma grande estátua.

Num vaso grego também se encontra representada uma cena de amor entre Ulisses e a sacerdotisa Teano. A sereia, eterno símbolo da sedução, figura no vaso como que a explicar, em Ulisses, o desvanecimento da vontade. É curioso, que os artistas ao reproduzirem as sereias com corpo de ave e cabeça de mulher não são uniformes na escolha. Uns servem-se da avestruz, outros do cisne, do rouxinol, do melro e principalmente do corpo da galinha.

Schorn descreve uma pedra gravada onde se pode ver o seguinte: Ulisses encontra-se preso ao mastro do navio, uma cabeça de ganso decora a proa, uma cabeça dum monstro ornamenta o esporão e finalmente uma outra figura sobressai na popa. As velas estão dobradas, cinco remadores cortam as ondas e o piloto está ao leme. O navio atravessa a Ilha das Sereias, vendo-se no cimo três sereias, com corpo de mulher, cauda, pés de ave e asas. A do meio segura um rolo de música e parece estar a cantar, uma outra dedilha as cordas duma lira, a terceira toca flauta.

Kastner informa que aparecem às vezes sereias vestidas, principalmente, na decoração de sarcófagos etruscos, tal como se pode verificar no Museu de Volterra: «Ulisses está preso ao



mastro do navio que o transporta, cercado pelos companheiros, e o barco passa diante de três sereias colocadas sobre pedras, tendo a forma de virgens sem asas e completamente vestidas. A primeira toca lira, a segunda flauta de Pã e a terceira flauta propriamente dita. Na tampa do sarcófago pode ver-se em relevo uma figura de mulher com a cabeça coberta e também inteiramente vestida, tendo à volta do pescoço e ao peito grandes colares.»

Na Idade Média há uma mutação total de cenário. Os escritores religiosos interpretaram o pensamento dos poetas do paganismo com rara intuição e é ainda Kastner quem diz: «a ideia de sedução ligada a estas divindades faz delas a personificação do perigoso atractivo dos prazeres sensuais que perdem a alma e a entregam a Satanás. As três filhas de Aqueloo tornaram-se símbolo das três concupiscências, designadas na Primeira Epístola de S. João, como a concupiscência dos sentidos, a concupiscência dos olhos e o orgulho da vida».

Dentro desta ordem de ideias as sereias aparecem simbolicamente como tema decorativo nas igrejas e ficaram a ser monstros e espíritos diabólicos.

É curiosa a observação de Kastner ao chamar a atenção para os objectos que as sereias usam e que têm um sentido alegórico: «se o espelho e o pente são os seus principais attributos, é que estes objectos, consagrados a Vénus na antiguidade, desempenham o papel de agradar e os artificios da sedução».

O artista tinha fatalmente de se inspirar quer na tradição homérica, quer nas lendas, quer ainda nas narrativas escritas por viajantes e historiadores que acreditavam piamente na existência das fadas do mar.

Ainda desejamos recordar uma obra de Estinger, conhecido gravador que nasceu em Colmar no século XVII. Kastner descreve esse curioso medalhão, onde se vê Ulisses escutando os conselhos de Circe, e ainda o mesmo personagem na proa do navio passando diante da Ilha das Sereias. Estas em número de três, metade mulheres e metade aves, cantam e tocam instrumentos para o seduzir. Noutro plano, vêem-se sereias



e nereidas deslizarem sobre as ondas. Mais longe duas aves com cabeça de mulher estão pousadas numa ilha pejada de ossos humanos, restos de navegadores que não puderam resistir à sedução terrível das fadas do mar. Ao fundo e do outro lado da margem, erguem-se monumentos consagrados ao culto das sereias. Além de outras figuras alegóricas, ainda se pode ver, sobre as ondas, uma sereia metade mulher e metade peixe. Neste medalhão encontra-se representada a sereia clássica e a sereia medieval. Tem o maior interesse porque junta, na mesma obra de arte, os dois aspectos da fada marinha, segundo a evolução dos tempos.

Hoje as sereias só aparecem com corpo de mulher e cauda de peixe, tais como se podem ver em inúmeras esculturas e baixos-relevos, móveis, tapeçarias, vasos, pratos, etc.

Kastner informa que na Alemanha se encontram os mais variados objectos, onde a sereia aparece frequentemente como motivo ornamental.

Isto, que atrás se disse, serve para chamar a atenção sobre a importância da sereia nas artes decorativas e, ao mesmo tempo, para se dizer que na Casa-Museu de Guerra Junqueiro existem cinco pratos; em latão, muito curiosos, onde a sereia entra como motivo decorativo, assim o mostram as fotogravuras que ilustram o texto.

Em breve apontamento vamos tentar explicar alguns motivos ornamentais de cada Prato:

No n.º 388 — pode ver-se uma sereia segurando numa das mãos, em vez do pente clássico, apanágio de todas as fadas marinhas, uma linda flor. Da outra mão desprende-se uma fita ornamentada. O busto é perfeitamente feminino e a parte restante está envolvida numa roupagem de folhas.

No n.º 408 — há uma riqueza ornamental exuberante. Ao meio uma jarra decorada, tendo dum lado um fauno em relevo que obedece mais ou menos aos



cânones tradicionais, do outro uma sereia estilizada.

No n.º 413 — podemos considerá-lo o mais variado e opulento em motivos decorativos, pois os belos troncos de sereias, que o artista concebeu, dando-lhes asas em vez de braços e caudas bifurcadas, separa-os de hipotéticas liras, por motivos que parecem flores e folhas de árvores.

No n.º 416 — encontram-se duas sereias ligadas pela cauda a uma coluna. Chamamos a atenção para o busto das fadas do mar que, neste prato, em vez de braços têm asas. Isto quer dizer que o artista misturou a sereia clássica com a sereia medieval.

No n.º 417 — nota-se o mesmo motivo alegórico. Duas sereias nas quais nitidamente se vêem as asas e ainda as caudas presas a uma coluna estilizada e de grande efeito ornamental.

Verifica-se, portanto, que o mito da sereia continua a inspirar os artistas e a dar-nos, sob os mais variados aspectos, autênticas obras-primas.

*Fernando de Castro Pires de Lima*

Director do Museu de Etnografia e História do Porto





Ao centro, uma sereia com um ramo numa das mãos e uma legenda saindo  
da outra mão.

(Diâmetro 25,5 cm)

N.º 388 do Inv.





As figuras junto da jarra representam um fauno e uma sereia.  
(Diâmetro 34,5 cm)

N.º 408 do Inv.





Ao centro, o mesmo motivo principal do prato anterior, sem o fauno e a sereia. Legendado.  
(Diâmetro 39,5 cm)

N.º 409 do Inv.





Ao centro, bustos de mulheres e flores, alternando. Legendado.  
(Diâmetro 39 cm)

N.º 413 do Inv.





Ao centro, duas sereias ligadas pela cauda.  
(Diâmetro 36 cm)

N.º 416 do Inv.





Ao centro, duas sereias ligadas pela cauda. Legendado.  
(Diâmetro 50 cm)

N.º 417 do Inv.



## PRATOS COM O BUSTO DE CÍCERO

(INFLUXO HISTÓRICO-LITERÁRIO)

Dois pratos da colecção Guerra Junqueiro ostentam, num medalhão central, o busto do célebre político, orador e filósofo Marco Túlio Cícero, que, desempenhando a magistratura consular, desarticulou a conjura de Catilina. Cinge a cabeça uma coroa de louros. Em ambos os pratos os medalhões revelam a utilização do mesmo molde ou de moldes tirados dum mesmo padrão, tamanha é a semelhança entre os bustos. A legenda, em caracteres romanos, posta à borda do medalhão, divide-se em dois troços, separados pelo alto da cabeça do orador, que corta ao meio a palavra CÍCERO:

*I Troço:* MARCV. TULIUS. CIC

*II Troço:* ERO. CONS.

Esta legenda assenta num estreito filete.

Adiante descreverei separadamente cada um dos pratos. O estado de conservação de qualquer deles pode considerar-se bom.

\*

\*

\*

A comparação destes dois pratos com os restantes da colecção permite verificar, pelo que respeita aos ornatos visíveis



nas sucessivas zonas, contados do centro para a borda, o que passo a expor:

- As «gotas» da zona imediata ao medalhão central não aparecem em qualquer outro prato.
- As rosetas de seis pétalas, aplicadas a punção no prato n.º 387, também não aparecem em nenhum outro prato da colecção.
- As pequenas fôlhas da cadeia imediata ao ornato da borda, aplicadas também a punção no prato n.º 386, apresentam grande semelhança com as do prato n.º 400, mas as punções são diferentes. Menos parecença existe quanto às folhas desse tipo, entre o prato n.º 386 e o n.º 408.
- As cercaduras da borda — figuras angulares rematadas por flores de lis —, são semelhantes em ambos os pratos, mas não rigorosamente iguais. Todavia, a do prato n.º 387 é parecida com a do n.º 398.
- A grinalda, que, no prato n.º 387, se vê entre a zona das dezassete «gotas» e a ocupada por legenda em caracteres góticos minúsculos é mais ou menos semelhante às existentes nos pratos n.ºs 365, 372, 397, 402, 411, 414 e 415. Mas tais semelhanças só podem significar fabrico num mesmo centro de artesanato pelo que respeita aos pratos n.ºs 402 e 412. Escrevi que podem significar mas não garanto que signifiquem.
- Quanto às depressões que lembram folhas sobrepostas em espinha ou em trança enroscada, ornato comum aos pratos n.ºs 386 e 387, encontram-se análogas em outros pratos da colecção mas não creio que possuam interesse de maior.

As observações que aponteï levam-me a admitir a possibilidade de os dois pratos com o busto de Marco Túlio Cícero



terem sido produzidos na mesma oficina, no século XVI ou nos primeiros decénios do século seguinte. O processo de fabrico era perfeitamente compatível com o emprego de moldes velhos de muitos anos. Por outro lado, é de notar que a figura literária de Cícero teve estimação igual nos séculos de quinhentos e de seiscentos. Estas circunstâncias não permitem indicar com grande precisão a data do fabrico dos dois pratos.

Descreverei, a seguir, cada uma das peças.

\*  
\*      \*

#### PRATO N.º 386

Diâmetro: 0,415 m.

Ao centro, o busto de Cícero, com coroa de louros na cabeça e a legenda, em caracteres romanos, já mencionada, indicativa do orador.

Do medalhão central para a borda do prato figuram sucessivamente, em zonas concêntricas:

- a) dezassete «gotas»;
- b) legenda em caracteres predominantemente capitais, embora com um outro uncial; os capitais têm influência gótica mas não são caracteristicamente góticos <sup>(1)</sup>;
- c) depressões com a vaga configuração de folhas, que,

---

<sup>(1)</sup> A legenda é formada por caracteres idênticos aos das legendas dos quatro pratos de Nuremberga hoje existentes no Museu Nacional de Soares dos Reis. Desenhos de parte dessas legendas foram reproduzidos no trabalho de Pedro Vitorino «Pratos Metálicos de Nuremberg», publicado na «Revista de Guimarães». O Rev.º Sr. Doutor Avelino de Jesus da Costa, Professor de Epigrafia e de Paleografia da Faculdade de Letras de Coimbra, examinando os desenhos de Pedro Vitorino, classificou os caracteres conforme indiquei. Devo o conhecimento dessa conclusão ao Sr. Dr. Jorge de Alarcão, Assistente da mesma Faculdade e meu bom amigo. Gostosamente me utilizo da comunicação e reconheço a agradeço.



no conjunto, apresentam a forma duma rosca ou torcida;

- d)* cadeia de pequenas folhas, aplicadas a punção;
- o)* na borda, cercadura de figuras angulares rematadas por flores de lis e aplicadas também a punção.

\*  
\*      \*

#### PRATO N.º 387

Diâmetro: 0,440 m.

Ao centro, o busto de Cícero, coroado de louros e legenda igual à do prato n.º 386. O filete em que a legenda assenta está pouco nítido.

Do medalhão central para a borda figuram, em zonas concêntricas sucessivas:

- a)* dezassete «gotas»;
- b)* grinalda de motivos vegetais;
- c)* legenda em caracteres góticos minúsculos;
- d)* depressões que sugerem, no conjunto, a forma de uma rosca ou torcida;
- e)* série de pequenas rosetas, de seis pétalas;
- f)* na borda: cercadura de figuras angulares rematadas por flores de lis.

Os ornatos das alíneas *e)* e *f)* foram aplicados a punção; os restantes foram obtidos pelo processo de moldagem.

*Carlos da Silva Lopes*

Conservador-Adjunto dos Museus Nacionais





Ao centro, cabeça de imperador com legenda; outra legenda a rodear. Legenda da cabeça: MARCV. TULIUS. CICERO. CONS.

(Diâmetro 41,5 cm)

N.º 386 do Inv.





Ao centro, cabeça do imperador com legenda; outra legenda a rodear.

Legenda da cabeça: MARCV. TULIUS. CICERO. CONS.

(Diâmetro 44 cm)

N.º 387 do Inv.



## OUTRAS FONTES DE INSPIRAÇÃO

### A FAUNA E A FLORA

A análise dos objectos, no ponto de vista artístico, leva-nos a interpretá-los, essencialmente, como forma e significado.

Atendendo à *forma* (Gestalt), ao indagarmos da beleza de uma determinada espécie, poderíamos dizer, como Aristóteles, que tal objecto é belo porque nele existe «unidade e variedade» e, segundo Kant, diríamos que é belo «porque é adequado na sua forma às nossas faculdades cognoscitivas».

É, pois, na medida em que atribuímos um significado à beleza, que as formas e conteúdos estéticos podem ser considerados como valores. E sendo assim, todo o «valor estético» participa, inseparavelmente, de uma forma que o determina e, nessa forma, de um conteúdo significativo.

Posto deste modo o «valor estético», toda a obra de arte, para ser considerada como tal, participará, portanto, do Belo. Por este conceito, podemos entender «todo o objecto (estímulo ou conjunto de estímulos) que, por sua estrutura e significado, pode produzir no sujeito uma emoção estética, ou seja, uma impressão e atitude conjunta de agrado, admiração e adesão».

A Arte será o *processus* de exprimir o «valor estético».

Congregando estas ideias, temos forçosamente de concluir que o papel da Arte não consiste sòmente na representação da realidade, mas sim em tornar possível a sua significação, isto é, realçar-lhe um significado que já torna possível a sua compreensão ou ainda «realçar-lhe um significado que já tem, e



enriquecê-la, ao mesmo tempo, de um significado que lhe faltava».

Podemos, pois, afirmar que o artista, se quisesse tão somente copiar a natureza, ficaria irremediavelmente prejudicado. Mas, ao dar-lhe aquela possibilidade, o artista acrescenta-lhe um conteúdo humano, mostrando-se, desta forma, superior a ela.

Ora, para exprimir a realidade, o artista vê-se obrigado a criá-la por caminhos que lhe são próprios e pessoais. E é, verdadeiramente, neste sentido que a Arte é *expressão* e não carece de ser explicada. Mas, exprimir é, em certo sentido, interpretar e, essencialmente, inventar — criar.

O conteúdo estético de um objecto de arte reduz-se, em certos aspectos, aos seus elementos decorativos. Tal sucede com os *Pratos de Nuremberga*, da valiosa colecção da Casa-Museu de Guerra Junqueiro, cujo valor artístico deve ser apreciado.

Observando cuidadosamente os motivos que inspiraram as estilizações ornamentais destas espécies, ressaltam mais à vista, os temas zoológicos e botânicos. Logo, se o valor artístico dos objectos em estudo depende sobretudo dos elementos decorativos, o significado que o artista lhes quis atribuir é que deverá ser apreciado. É preciso, por conseguinte, fazer a leitura desses motivos; esta servirá de base a uma ulterior análise com a qual melhor se atingirá o aspecto deles e se lhes definirá o valor artístico.

E assim, vejamos:

A) — *Fotogravuras de pratos com assuntos zoológicos.*

Entre as figuras de animais, destacam-se as de veado das fotos números 384 e 385. Na primeira destas, a parte central está ocupada pela estilização dum veado e algumas flores dispersas, não sendo visíveis quaisquer figuras fora desta região. Na fotografia n.º 385 repetem-se os mesmos motivos da parte central do prato anterior, mas são bem



evidentes quatro graciosos frisos simples, de folhas e flores. Em ambas divisa-se uma legenda em faixa sinuosa.

Essas figuras decorativas de veado apresentam-se com uma estilização empobrecida pela modificação de algumas linhas da graciosidade morfológica destes cervídeos. Expressam, no entanto, e muito bem, a fuga em movimento num perfeito galopar, traduzindo-se ainda a timidez e desconfiança tão características destes animais.

A *figura de Leão* a que se refere a legenda n.º 402 é de difícil análise na foto, pois mergulha num conjunto confuso, de pormenor mal definido. Há a salientar, nos restantes assuntos decorativos do prato correspondente, uma delicadeza de desenho das flores e folhas que se distribuem desde a parte central até à faixa externa da aba. As flores são grandes e «fechadas», ou em botão, no friso central, e nitidamente rosáceas na aba.

#### B) — *Fotogravuras de pratos com assuntos vegetais.*

Em cada uma destas fotos n.ºs 406 e 407 há quatro figuras, cada uma das quais servindo de base a um trio de 2 folhas de videira e uma infrutescência.

Parece-nos, em referência a essas figuras, tratar-se de representações simbólicas enquadradas, talvez, no campo mitológico.

Em todas as fotos representativas dos pratos em referência, há estilizações de elementos vegetais, especialmente folhas (em quantidade predominante) e flores, e só na do n.º 384 a decoração com essas estilizações visíveis se estabelece em quantidades reduzidas. Na maioria dos casos, a ornamentação com esses assuntos atinge muitas faixas desde o



centro à periferia externa da aba, por vezes constituindo delicadas cercaduras rendilhadas (Vid. n.ºs 397, 400, 402, 411 e 414) ou frisos concêntricos de forma delicada e agradável (Vid. especialmente, 385, 389, 392, 395, 399, 400, 402, 411 e 412).

Nos pratos a que se referem as fotos n.ºs 389 a 397 (inclusivè) divisam-se, em regra, em duas séries, e, por vezes, bem nítidas, grandes folhas em estilização das mais esquematizadas, mas distribuídas no corpo central do prato em obliquidade graciosa que pode exprimir movimento giratório. E, pelo menos nos pratos n.ºs 390 e 392, representa-se, no friso externo da aba, uma das formas de estilização da flor-de-lis. Exceptuando a foto n.º 397, em todas as outras deste grupo (389 a 397), existe uma legenda, mais ou menos nítida, e que aparece (em faixa simples ou dupla) inscrita na parte média do corpo (fundo) do prato, cujo núcleo central é sempre liso.

No grupo constituído pelos n.ºs 398 a 405 (inclusivè) e 410, a ornamentação central obedece a uma ideia distinta da do grupo considerado anteriormente; aparecem grandes flores «fechadas» ou em botão, intercaladas com inflorescências ou folhas. O núcleo central do fundo é liso, exceptuando os números 402 (onde se figura, como já foi referido, o leão) e o 410 que apresenta possivelmente a estilização da parte central duma dessas inflorescências já indicadas. Não considerando as dos n.ºs 398 e 402, nas fotos do grupo que estamos a descrever, aparecem legendas circulares. Algumas formas de estilização da flor-de-lis voltam a aparecer nos pratos deste grupo, especialmente nos frisos ornamentais das abas (vid. 398, 399, 400 etc.), com diversidade de fantasia e tipo morfológico de confecção.

Com as fotos n.ºs 406 e 407 é possível, para



efeitos de análise, formar um grupo distinto. Na ornamentação predominam grandes folhas de videira, gavinhas e infrutescências, além de outras estilizações de folhas e, possivelmente, figuras mitológicas a que já nos referimos.

Na do n.º 406, circundando o núcleo central de fundo (que é liso), há uma fina decoração em que predominam elementos vegetais num conjunto delicado e complexo, rendilhado. Em nenhum destes dois pratos há a assinalar a presença de qualquer legenda.

— A foto n.º 411 mostra, no centro, uma confecção ornamental que se afasta bastante de tudo o que temos considerado na apreciação presente. No entanto, há ainda agradáveis estilizações de flores e folhas em grupos que parecem inspirados num conceito que se prende à ideia da flor-de-lis.

— Foto 412. Predominam elegantes folhas de videira e infrutescências que devemos considerar cachos de uvas. O núcleo central do fundo é ornamentado e existe uma legenda circular; a aba apresenta estilizações de folha em frisos semelhantes aos já referidos em muitos dos pratos descritos. O núcleo central é liso, saliente, não se assinala qualquer legenda, e a aba está ornamentada de forma generalizada na grande maioria dos pratos desta colecção.

— Foto 414. Nítida predominância de folhas e flores em conjuntos simples ou complexos, por vezes de estrutura delicada. A roseta central, com os mesmos motivos, destaca-se, em conjunto pentagonal, pela delicadeza e graciosidade da forma; o núcleo central do fundo é liso, e a aba mostra



figuras afins das que se encontram na grande maioria dos pratos já estudados.

Finalmente, saliente-se que:

os assuntos representados são dos mais vulgares nas estilizações, predominando os elementos vegetais (folhas e flores);

repetem-se os motivos decorativos uniformizando-se o estilo, o que permitiu formar grupos distintos, facilitando-se, assim, a análise;

duma forma geral, respeitam-se as aparências características dos objectos e imprime-se ao conjunto certa elegância e agrado. Mas parece súbita e sensivelmente perturbada esta condição nas infrutescências (cachos de uvas) decorativas respeitantes aos pratos n.ºs 406, 407 e 412. Há aqui um abuso de estilização que perturba o seu significado, sendo possível, por isso, admitir-se, em conjunto, uma relação naturalmente imperfeita, desde que essas figuras, por não respeitarem as aparências características dos cachos de uvas, podem interpretar-se como exprimindo outros objectos distintos, (ananases, amoras, etc.).

*Lopes Gonçalves*

Prof. da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto





Ao centro, veado em marcha.  
(Diâmetro 23 cm)

N.º 384 do Inv.

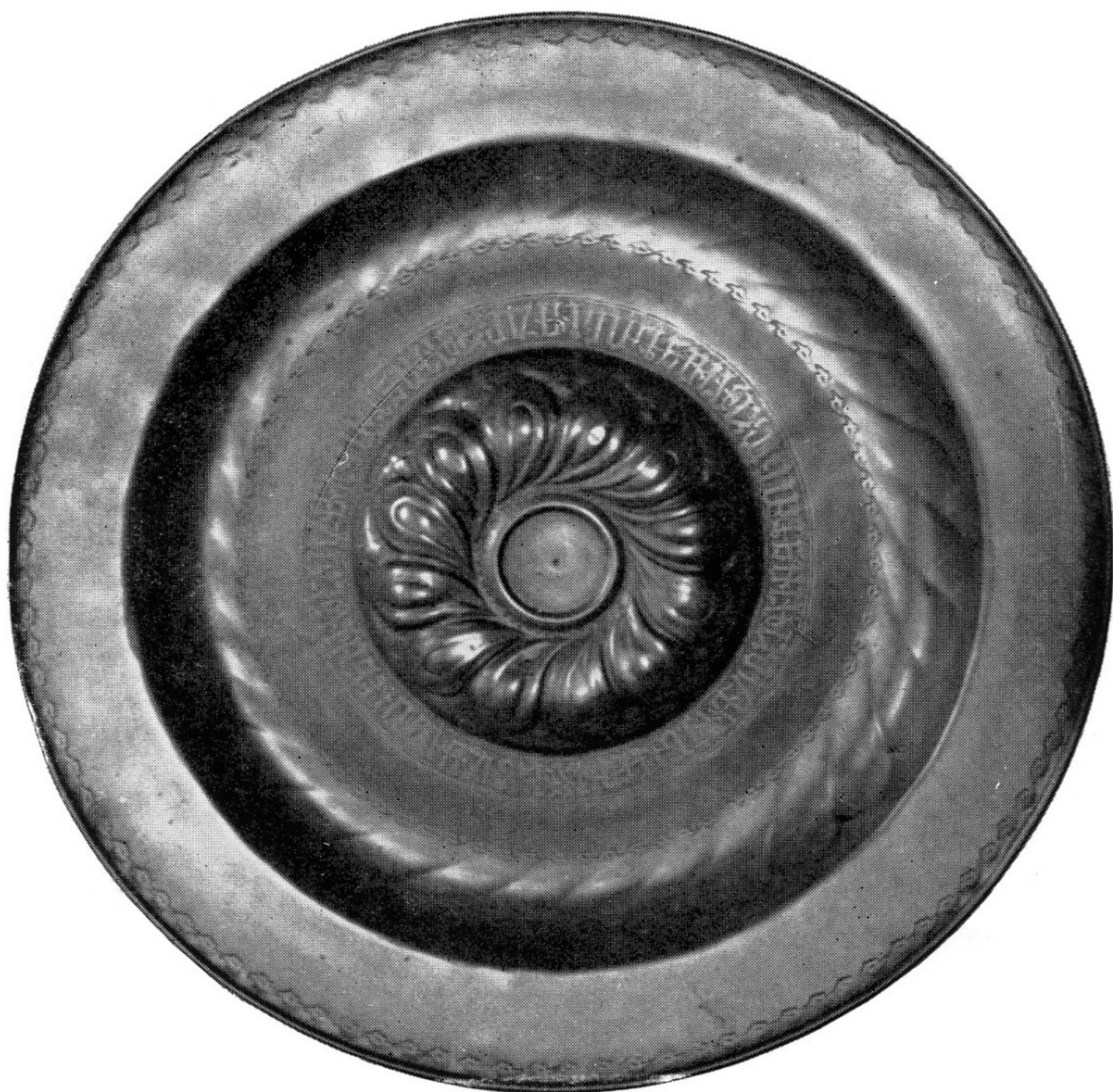




Ao centro, veado em marcha; legenda a rodear.  
(Diâmetro 36 cm)

N.º 385 do Inv.





Relevo central, com decoração de folhas; legenda a rodear.  
(Diâmetro 49 cm)

N.º 388 do Inv.





Relevo central, com decoração de folhas; legendas a rodear.  
(Diâmetro 43,5 cm)

N.º 390 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legendas  
em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 41 cm)

N.º 391 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legendas  
em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 40 cm)

N.º 392 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 39 cm)

N.º 393 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 42 cm)

N.º 394 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 42 cm)

N.º 395 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 38 cm)

N.º 396 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas saindo de um círculo, que se repete exteriormente.  
(Diâmetro 43 cm)

N.º 397 do Inv.





Ao centro, sete flores fechadas, em volta de um círculo.  
(Diâmetro 36,5 cm)

N.º 398 do Inv.





Ao centro, sete flores fechadas, em volta de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 41 cm)

N.º 399 do Inv.





Ao centro, sete flores fechadas, em volta de um círculo; legenda em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 42 cm)

N.º 400 do Inv.





Ao centro, sete flores fechadas, em volta de um círculo; legendas  
em dois círculos concêntricos.  
(Diâmetro 48 cm)

N.º 401 do Inv.





Ao centro de um círculo, outro menor esmaltado a azul, com um leão;  
em volta, sete flores fechadas.  
(Diâmetro 44 cm)

N.º 402 do Inv.





Ao centro, sete flores fechadas, em volta de um círculo; legenda a rodear.  
(Diâmetro 42 cm)

N.º 403 do Inv.



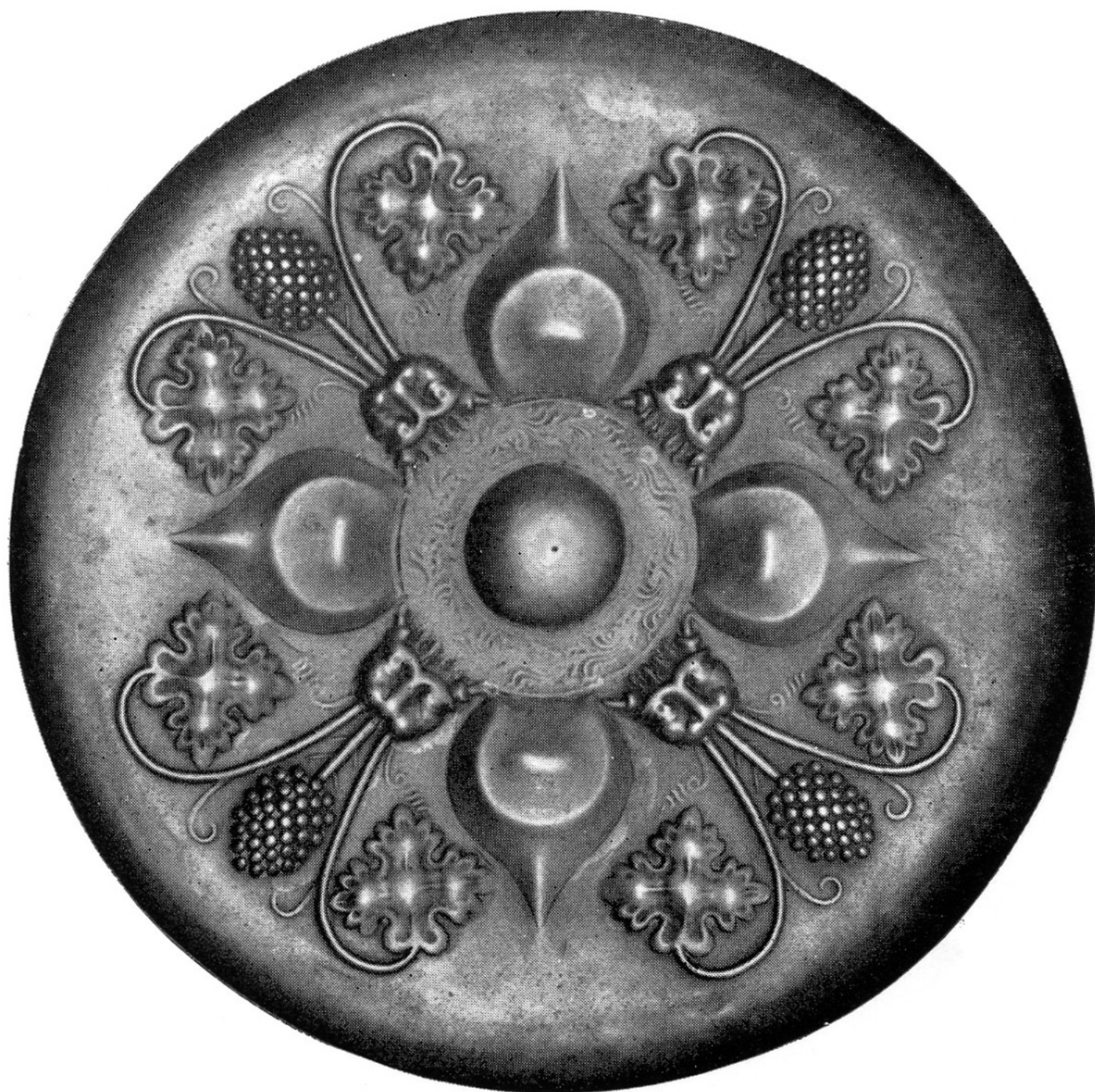


Ao centro, sete folhas fechadas, em volta de um círculo; legendas  
em dois círculos concêntricos.

(Diâmetro 26 cm)

N.º 404 do Inv.

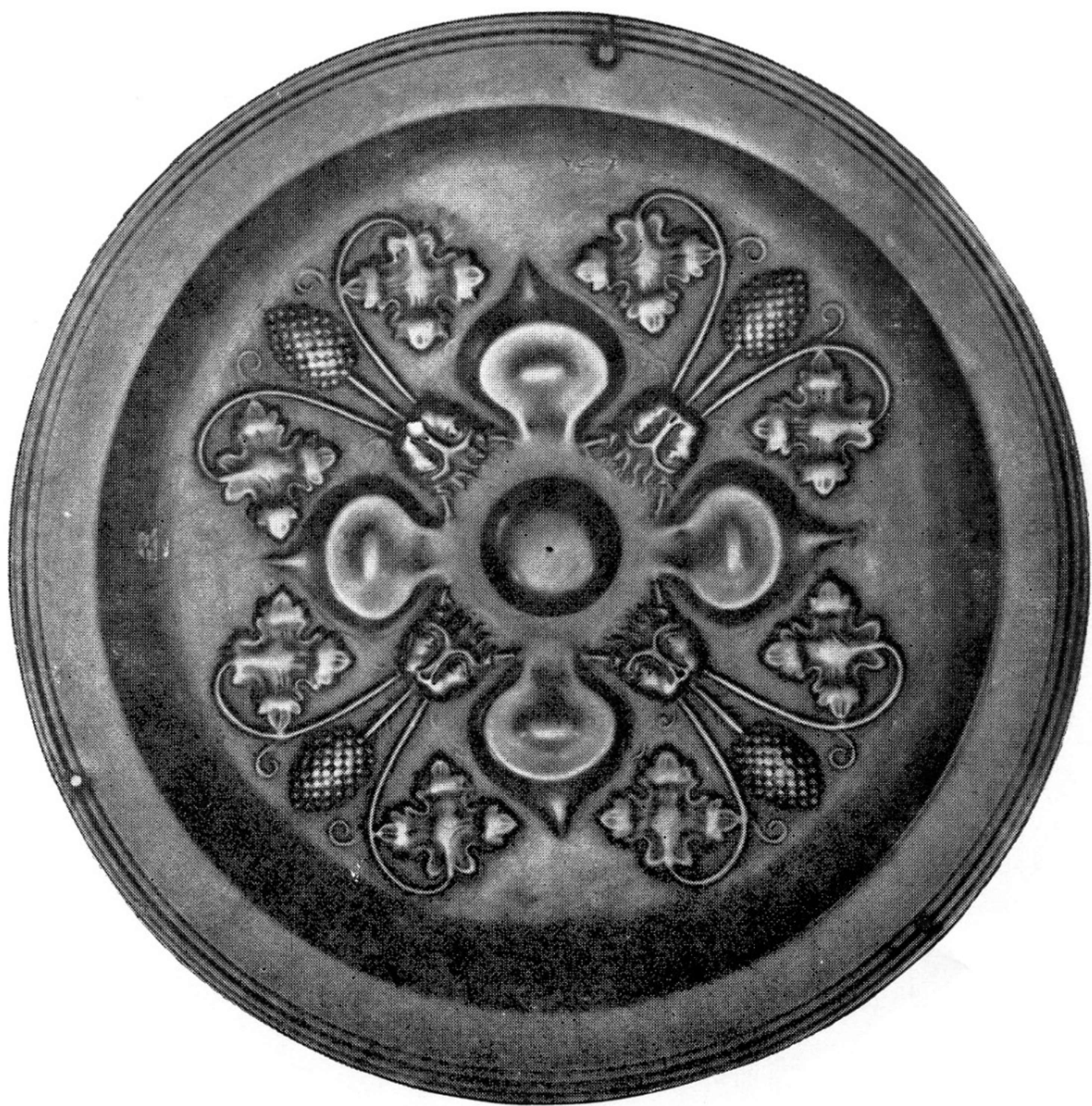




Decoração: quatro grupos de duas folhas de videira  
a ladearem um cacho de uvas.  
(Diâmetro 23 cm)

N.º 406 do Inv.





Decoração: quatro grupos de duas folhas de videira,  
a ladearem um cacho de uvas.  
(Diâmetro 35 cm)

N.º 407 do Inv.





Decoração em círculos concêntricos; a rodear o centro, uma legenda.  
(Diâmetro 40 cm)

N.º 410 do Inv.





Ao centro, decoração em quatro sectores.  
(Diâmetro: 39,5 cm)

N.º 411 do Inv.





Ao centro, decoração de folhas de videira e cachos de uvas.  
(Diâmetro 38 cm)

N.º 412 do Inv.





Ao centro, flores alternando com folhas, em volta de um círculo;  
legenda a rodear.  
(Diâmetro 39,5 cm)

N.º 414 do Inv.



## TENTATIVA DE INTERPRETAÇÃO DAS INSCRIÇÕES

Da leitura atenta dos trabalhos atrás publicados ressalta uma certa despreocupação relativa à interpretação das legendas gravadas em alguns dos pratos em estudo.

Todavia, eu não quisera pôr termo a esta publicação sem uma referência ao sentido de tais inscrições <sup>(1)</sup>.

Sem dúvida, muitas há de notável variedade e oferecendo diversos significados. Com efeito, após aturada observação de muitas dessas legendas, constatamos que lhe podemos atribuir, pelo menos, duplo sentido:

1.º — as epígrafes constituem simples motivo decorativo;

2.º — simultâneamente podem realçar determinada ideia religiosa, moral ou até histórica.

As inscrições a seguir apontadas comprovam a nossa afirmação <sup>(2)</sup>. Convém advertir que os números abaixo referidos correspondem à inventariação peculiar da Casa-Museu.

Temos, pois:

a) Como simples elemento decorativo as inscrições dos pratos números:

389 — 

---

<sup>(1)</sup> Não apresentam qualquer inscrição os pratos números: 365, 377, 378, 382, 397, 398, 402, 406, 407, 408, 411 e 416.

<sup>(2)</sup> Os desenhos das inscrições, que figuram neste estudo, devem-se à pena de Carlosé Grilla, de Vila do Conde.



390 — 

393, 410, 412, 413 e 417; 368 e 391

— 

394 — 

395 — 

(Consideramos, aqui, apenas as legendas do círculo concêntrico interior).

b) realçando simultâneamente um conceito religioso, moral ou até histórico, as legendas dos pratos números:

374 — 

(Que Deus nos auxilie na desgraça)

415 — CONFRATERNITA DI. S. ANDREA APOSTOLO (...) <sup>(1)</sup>

Ao centro: AM (monograma de Ave Maria com AM sobrepostos).

(Confraternidade de S. André, Apóstolo)

---

(1) Seguem-se quaisquer letras ininteligíveis.



372 — ❀ ICH ❀ BART ❀ GELVK ❀ AL ZEIT ❀

(Eu trouxe sempre felicidade)

A mesma legenda se repete nos pratos n.ºs 364, 368, 376, 391 e 403 (círculo concêntrico exterior) e nos 366, 380, 385, e 404 (círculo concêntrico interior).

367 — DER IFRID GEHWART

(Aquele está conservado em paz)

Legenda igual se repete nos pratos n.ºs 370, 371, 375, 379, 381, 383, 386, 392, 400, 401 e 409.

373 — RAMEWISIBI

(Vingança não desejês)

A mesma legenda se lê nos pratos n.ºs 364, 376, 399 e 403 (círculo concêntrico interior).

386 — MARCV. TULIUS. CIC  
ERO. CONS.

(Marco Túlio Cícero, Cônsul)

A mesma legenda aparece no prato n.º 387.

Está fora do nosso espírito tentar, de longe que seja, um esboço normativo da leitura epigráfica das inscrições dos



*Pratos de Nuremberga.* É, antes, nosso anseio que em prazo breve surjam estudiosos, que se disponham a brindar-nos com um trabalho mais profundo e elucidativo sobre esta ciência auxiliar da História, à qual proporciona presença renovada, mantendo sempre amplamente aberto o campo das descobertas científicas.

*J. A. Pinto Ferreira*



## BIBLIOGRAFIA REFERENTE AO ASSUNTO EXPOSTO

- BRINCKMANN, JUSTUS: Das Hamburger Museum für Kunst u. Gewerbe, Hamburg, 1894, Bd. II, S. 766.
- KLEINWÄCHTER, HEINRICH: Die Inschrift einer Posener Messingtaufschüssel, Posen 1897, Ztschr. d. histor. Ges. f. d. Prov. Posen, Jahrg. 12, 1897, S. 323 ff.
- STEGMANN, HANS: Zur Gesch. d. Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken. Mitt. d. Germ. Nat. Mus., Jahrg. 1899, S. 11, 17. Dort ältere Lit. angegeben.
- ANZ. F. KUNDE DER DEUTSCHEN: Vorzeit, 1853, S. 16, 1874 über die Inschriften auch a. a. O. 1864, Sp. 328, 1861, Sp. 318, 1874, Sp. 175, 1876, Sp. 193, 1876 Sp. 93/4.
- JOOSTING, J. G. CH.: Eine rätselhafte Inschrift auf Taufbecken Zeitschr. d. Ver. f. Thür. Gesch. u. Altertumskunde. N. F. 1902, Bd. 12, S. 669 Dort weitere, entlegene Literaturangabe.
- PELTZER, RUD. ARTHUR: Gesch. d. Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zw. Maas und Rhein v. d. Römerzeit bis z. Gegenwart, in: Zeitschr. d. Aachener Gesch. Ver. Bd. 30, 1908 S. 235 ff.
- STENGEL, WALTER: Nürnberger Messinggerät, Kunst und Kunsthandwerk XXI, 1918, S. 213-265.
- I. G. BIRCH: Early Nuremberg brass dishes. The Connoisseur 83. Vol. Nr. 334, London 1929, S. 328-338 (21 Beispiele aus d. G N M u. 19 aus anderen Sammlungen).
- FUHSE, F.: Schmiede und verwandte Gewerbe in der Stadt Braunschweig, in: Werkstücke aus Mus., Archiv u. Bibl. d. Stadt Braunschweig Bd. V, Braunschweig 1930. Abb. 35-40, S. 65 ff. S. 108, Anm. 146: Liste der Becken (17 Stück).



HEINRICH EIDAM: über die «Taufbecken» und deren Inschriften in: Ztschr. «Alt-Gunzenhausen» Beitr. z. Gesch. d. Stadt u. des Bezirks Gunzenhausen, 9. Heft, Gunzenh. 1932, S. 14-18.

DEXEL, WALTER: Deutsches Handwerksgut, Propyl.-Kunstgesch. 1939, S. 248, Abb. zweier süddeutscher Stücke 15./16. Jh.

NILS G. WOLLIN: Det Senmedeltida Snärsbofyndet Mullöger och Bäckén, in: «Frän Borås och de sju Hävaderna», 1960, S. 67-98.

WALCHER V. MOLTHEIN; ALFRED: Geschlagene Messingbecken (m. 24 Abb.). Zeitschr. «Altes Kunsthandwerk» I, 1927, Wien 1927, S. 1.

REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE, II. Sp. 162 f. (Stichwort: Becken).

DESTREE, JOSEPH: La dinanderie sur les bords de la Meuse, Namur 1904.

PELTZEN, R. A.: Nürnberger Messingschüsseln S. A. Neue Frauenkleidung i. Frauenkultur, Karlsruhe 1927.

HELGE KJELLIN: Ornerade Mässingfast och deras Inskrifter. S. A. aus einer nicht feststellbaren Zeitschrift, 45. S. m. 35 Abb., z. T. aus d. GNM und z. T. aus Lund m. wiedergegebenen Inschriften.

ERIXON, SIGURD: Mässing, Stockolm (Malmö), 1943.

Catálogos da *Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, celebrada em Lisboa em 1882, sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

PEDRO VITORINO, *Pratos metálicos de Nuremberg* — separata da *Revista de Guimarães*, 1936.







